

## APUNTES Y SONRISAS SOBRE EL CALZADO EN LA FICCIÓN

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Universidad de Alicante

Rafael Azcona afirmó en varias ocasiones que, básicamente, había dos clases de películas: aquellas cuyos intérpretes comían de verdad cuando se sentaban a la mesa y otras donde, a la vista de unas succulentas viandas, esos mismos personajes caían en el absurdo de dialogar y dialogar hasta levantarse sin haber probado bocado. La diferente actitud de los comensales ayuda a establecer el grado de realismo de la película en cuestión y, claro está, el guionista de títulos berlanguianos como *El verdugo* (1963) o *Plácido* (1961) prefería las primeras. Asimismo, Rafael Azcona elogiaba las comedias italianas de su época porque sus responsables conseguían que el omnipresente propósito de «echar un polvo» con la *maggiorata* de turno nunca presupusiera un acto sublime. A diferencia de lo habitual en las películas románticas de Hollywood, tan proclives a lo rosáceo, el fogoso y atolondrado amante italiano salía malparado del empeño. El espectador reconocía entonces que la realidad de estos menesteres del deseo apenas encuentra acomodo en el ideal de la ficción. La idea sirve de lección y, sobre todo, de consuelo al abandonar el cine y pisar la calle.

El realismo en la ficción exige un cúmulo de detalles y circunstancias capaces de modular hasta la contradicción cualquier comportamiento o actitud de los personajes. La comida y el deseo erótico forman parte de ese conjunto de factores reales que pueden condicionar a unos sujetos ficticios, tanto en el cine como en la literatura. El calzado cumple una función similar, porque esos mismos personajes que comen o desean también calzan y no siempre en las mejores condiciones. El propio Rafael Azcona en su novela *El pisito* (1957) y en la posterior adaptación cinematográfica dirigida por Marco Ferreri muestra a los protagonistas, Rodolfo y Petrita, después de una larga caminata en busca de un piso accesible para su economía de supervivientes. Ambos se sientan en un descampado de las afueras de Madrid, sus pies están doloridos por el trajín del infructuoso día, la pareja se descalza como si se quitara unas herraduras y, al frotar los empeines en busca de alivio, los personajes interpretados por José

Luis López Vázquez y Mary Carrillo descubren sin necesidad de palabras que son unos novios tan avejentados como derrotados.

La imagen de *El pisito* es tan sencilla y eficaz como definitoria para el espectador porque, entre otros detalles, imaginamos que los eternos aspirantes al matrimonio no llevan un calzado de calidad o cómodo. La circunstancia tampoco sorprende en un país donde, según recordara Rafael Azcona a partir de su arsenal de anécdotas para la reflexión, hasta el general Franco tenía los pies destrozados por utilizar siempre los rígidos zapatos que le regalaba Silvestre Segarra, el proveedor de las FF.AA. durante décadas de un negocio sin riesgo comercial. Lo miserable de la época llegaba hasta las más altas instancias y descendía a la altura de las callosidades o los juanetes, cuyos detallados dibujos eran recurrentes en los espacios publicitarios de la prensa.

Las películas rodadas durante el franquismo no solían prestar atención al calzado de los intérpretes, salvo las de temática histórica o aquellas con profusión de mayordomos. Las primeras para evitar un nuevo motivo de inverosimilitud en el cartón piedra del género y las segundas porque el lujo, incluido el de los zapatos, suponía una de sus razones de ser. A menudo, el calzado utilizado durante los rodajes era el de los propios profesionales, puesto que los gastos de producción de las comedias de ambientación contemporánea no abarcaban este capítulo. Ni otros muchos, claro está. La excepción protagonizada gracias al patrocinio de alguna reconocida zapatería se agradecía en los títulos de crédito y estaba relacionaba con la novia del protagonista o alguna joven agraciada. Ambas justificaban su presencia luciendo una figura esbelta gracias a unos «tacones de vértigo» o unos zapatos tan insólitos para la mayoría de las espectadoras como las cocinas blancas, aquellas que impresionaban a la Isabel de *Calle Mayor* (1955), de Juan A. Bardem. La imagen de los paseos de estas señoritas bien calzadas no dejaba indiferentes a los viandantes y siempre era agradecida por el espectador, sobre todo cuando la actriz vestía un ajustado modelo con falda de tubo que la obligaba a dar pasitos y andar con un erotismo no exento de dificultad. Analía Gadé era una maestra en estos menesteres de la seducción por el calzado de fantasía y la falda ajustada, pero otras muchas actrices de la época como Mercedes Alonso sabían que el triunfo pasaba por saber llevar unos tacones de

aguja más que por conocer la obra de Konstantin Stanislavski. Las comedias producidas por José Luis Dibildos son un excelente ejemplo de esta opción.

Frente a estas exhibiciones de las «mujeres de bandera» que incluían las medias con raya en la parte trasera, los caballeros poco podían mostrar en unas décadas donde los señoritos llevaban zapatos y los obreros o menesterosos alpargatas. La drástica separación social por la vía del calzado estuvo vigente hasta mediados del siglo XX, cuando también empezaron a pasar a la historia los limpiabotas que tanto jugo dieran en numerosas obras de ficción. Sus diálogos con los clientes a base de picado y contrapicado llegaron a ser un recurso habitual en el cine. Dicha separación de clases permitió que, en los relatos acerca de los milicianos de la II República, se hable de sus alpargatas para acudir al frente como un símbolo del proletariado similar al mono azul de trabajo. La guerra en semejantes condiciones de precariedad estaba perdida para los republicanos, aunque en el otro bando tampoco los soldados del general Franco destacaran por la calidad del calzado. La Guerra Civil, vista a la altura de los pies, es de una pobreza conmovedora y remite a un país alejado del nivel mostrado por muchos de los contendientes en la II Guerra Mundial.

A finales del siglo XIX, cuando contra viento y marea Joaquín Dicenta estrenó su *Juan José* (1896), una parte de la crítica madrileña saludó la llegada a los escenarios de un drama social como si fuera la irrupción del «teatro de alpargatas». La denominación con matiz despectivo aludía al obligatorio calzado de los protagonistas populares, que coincidían en localizaciones insólitas por entonces para un escenario como eran una cárcel o una taberna. Las alpargatas también las llevaría el celoso protagonista del drama que, a diferencia de su rival Paco, nunca pudo comprar unos zapatos a «su Rosa». La citada denominación de este teatro de avanzada quedaría al margen de cualquier duda para los espectadores de la época, acostumbrados también a unas novelas de Benito Pérez Galdós donde la posesión de unos zapatos marcaba un antes y un después para los protagonistas, en especial las mujeres en edad casamentera que pretendían a señoritos como es el caso de Fortunata. Algunas incluso se prostituían de forma encubierta o se dejaban

querer más allá del decoro a cambio de una prenda considerada como un lujo por la mayoría de la población.

La variedad en el calzado masculino ha sido infrecuente hasta épocas recientes. Así no debe extrañar que, quienes deseaban construir un personaje público a partir de sí mismos, optaran por distinguirse de la masa municipal desde los pies a la cabeza. Mucho se ha hablado y escrito acerca de las lenguas barbas de Ramón M<sup>a</sup>. del Valle-Inclán como elemento propicio para tantas caricaturas del dramaturgo publicadas en la prensa. Su combinación con los quevedos y la melena bastaba para identificarle a los ojos de los contemporáneos, pero el creador del esperpento también utilizó unos botines blancos de piqué para el mismo fin. Algunas fotografías lo atestiguan con su carga de singularidad, que el gallego explotó de manera magistral mientras coincidía en sus gustos con los gánsteres del momento. Francisco Umbral, otro dandi en la estela de un César González Ruano que en la postguerra lucía pares de zapatos a dos colores, así nos lo recordó en un espléndido ensayo publicado en 1998; es decir, cuando en sus artículos periodísticos hablaba de su bufanda roja y todavía lamentaba que los «progres» de las chirucas hubieran despreciado la elegancia del calzado, tanto masculino como femenino. Las jóvenes que combinaban por entonces «los castellanos» con un bolso lucían mejor a efectos de un glamour al alcance de bastantes.

Miguel Delibes, en varias de sus novelas centradas en ambientes familiares de la pequeña burguesía de provincias, escribe acerca de la ceremonia que suponía la compra de calzado para los hijos. La ocasión merecía unas páginas publicadas en las décadas de los cincuenta o los sesenta porque, al margen del aspecto práctico de la adquisición, la visita a la zapatería representaba un ritual iniciático. El protagonista del obsequioso proceder de los dependientes era el niño o el adolescente, pero no por su capacidad de elegir el modelo –algo impensable hasta hace pocas décadas–, sino porque en compañía de los adultos accedía a un consumo todavía limitado, aunque le acercara a la madurez. Así sucedía hasta que la hija de buena familia elegía los zapatos de novia y el joven, tal vez por primera vez desde que tomara la Comunión, luciera unos zapatos brillantados, bien

distintos de los de uso diario porque eran para los domingos y las grandes ocasiones.

Sophia Loren provista de unas simples zapatillas y vestida con una bata podía caminar por las calles de Nápoles provocando que hasta las paredes de las casas se volvieran a su paso. La famosa escena de *El oro de Nápoles* (1954), de Vittorio de Sica, demuestra que el calzado y el glamour del vestido son una circunstancia, pero no un requisito en materia de seducción o carisma. También es cierto que la estrella italiana, en su momento de máximo esplendor, se sitúa en el ámbito de lo sobrehumano y carece de representatividad entre nosotros por su condición de diosa. Puestas a desfilar ante la mirada masculina, otras mujeres de aquellos años debían recurrir a la transparencia de las mallas y un calzado tan incómodo como recurrente en momentos de exaltación erótica: los tacones. Si eran rojos indicaban por entonces la profesionalidad de las prostitutas y si brillaban como la purpurina eran propios de las vedettes de tantas revistas teatrales. De las primeras apenas quedan huellas en la ficción, pero abundan los testimonios y las fotografías de las vedettes. Todas, hasta la altísima Tania Doris de la empresa de Matías Colsada, llevaban unos estratosféricos tacones y debían aprender a manejarse con soltura para lucir un palmito coronado con las plumas de Maribú. El empeño de las aspirantes, todavía torpes, daba motivos de disgusto a Celia Gámez como empresaria de carácter avinagrado. Motivos no faltarían a la argentina porque el reto de las pupilas era tan complejo como obligatorio. Al fin y al cabo, aquellas vicetiples, vedettes y primeras vedettes, incluso las vedettes cómicas en la línea de Lina Morgan, tenían prohibida la naturalidad de un calzado apañado y cómodo para andar sobre los escenarios, un espacio de ficción y deseo donde los afilados tacones dejaban de ser absurdos o contrarios a la salud.

El erotismo del tacón de aguja es un lugar común entre erotómanos como Luis García Berlanga y funciona en la ficción al igual que si fuera un mito de la tradición grecolatina. Ya en las novelas libertinas del siglo XVIII, casi siempre francesas por aquello de la perdición, se apreciaba mucho el calzado torturador del pie femenino, que no solo debía ser pequeño y coqueto para alcanzar el refinamiento de lo rococó, sino que además resultaba

empequeñecido a base de una horma imposible. Semejante sadismo gustaba mucho en los tiempos del Marqués de Sade, que como otros aristócratas del gusto y la sangre se regodeaba a la vista de un pie cubierto por una media de delicado tejido y embutido en un zapato propio de la orfebrería. Los gustos de estos varones tan exclusivos tal vez perdieran en refinamiento, pero ganaron en salud para las mujeres con el paso de los años. Las tobilleras de principios del siglo XX tenían un público más amplio y podían lucir sus encantos al subir o bajar de los coches sin necesidad de someterse a una tortura. El avance fue notable e incluso cabía la confusión con las sufragistas si llevaban para la ocasión una bota de media caña. En tal caso, el tobillo solo era una sugerencia de otras beldades.

La andrógina moda de los años veinte apostó por los zapatos femeninos sin apenas tacón, que eran imprescindibles en los salones de baile de la época para seguir ritmos alocados como el charlestón. Las novelas galantes de esa década se vendían como rosquillas en plena «ola verde» porque eran breves y descriptivas en lo referente al texto. También contaban con ilustraciones para que el lector tuviera la seguridad de haber acertado en su dibujo virtual de la dama complaciente y, sobre todo, unas deliciosas portadas, donde junto con el precio de la entrega aparecían imágenes sugerentes de mujeres tan escasas de tacón como de ropa. La única limitación entre lo intuido y lo explícito era la imaginación del dibujante, siempre hombre a tenor de la firma y atento a los deseos de los compradores que también podían acudir al mercado de las «estampas galantes». Así lo hacían con entusiasmo secreto o discreto, a falta de películas pornográficas como las patrocinadas por Alfonso XIII donde las protagonistas iban tan sobradas de carne como carentes de un calzado capaz de retener la atención del espectador. El monarca, al parecer, no se perdía en detalles a la hora del fornicio.

La sicalipsis arrasó en los diferentes ámbitos de la ficción y novelistas como Álvaro de Retana explicaron todo tipo de novedades en materia pecaminosa, que necesitaba por entonces una renovación agradecida por el personal y denostada por los clérigos en alianza con las beatas. La osadía resultaría cara para Alvarito, «el novelista más guapo del mundo», y sus colegas de la «ola verde». Las cárceles del franquismo estaban en la

perspectiva de varios de ellos como antesala del ostracismo, pero antes los años treinta permitieron ver a los españoles los primeros musicales donde el calzado del hombre y la mujer iba al unísono, sobre todo cuando se trataba de bailar un claqué. Las parejas de aquellas películas, casi siempre norteamericanas, eran tales gracias a una modernizada mentalidad pronto emanada del cine y con repercusiones en el ámbito literario. En el mismo ya empezaban a surgir voces como la de Luisa Carnés, que en su novela *Tea Room* (1934) reivindica un calzado más cómodo para las dependientas obligadas a pasar de pie largas jornadas de trabajo. Mientras tanto, otras profesionales más resignadas, como las tanguistas de tantos locales repartidos por la España canalla, recurrían al tacón con hebilla. Cabe reconocerlo, en materia de erotismo femenino y alterne hasta el descorche no había competencia alguna con otro calzado.

Concha Velasco, cuando termina su jornada de vicetiple en el Martín y llega a su casa para reencontrarse con su padre enfermo, lo primero que hace es quitarse los tacones. La escena pertenece a *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (1975), de Pedro Olea. La protagonista vuelve a ser ella misma, Paca, cuando puede prescindir de un elemento de su disfraz para la supervivencia en tiempos difíciles, aquellos de la posguerra donde la dignidad supone un lujo inaccesible para muchos vencidos. Otras mujeres de los escenarios no acabaron asesinadas por un estraperlista posesivo, pero aguantaron durante sesiones dobles los dolores de un calzado poco atento a las exigencias de la comodidad. Algunas películas las muestran justo después de abandonar el escenario y, tras sentarse en cualquier rincón, lo primero que hacen es descalzarse para volver a ser ellas mismas: unas mujeres de la posguerra, donde el cambio del calzado suponía una ocasión alejada de la cotidianidad.

Los escenarios siempre han sido muy dados a los calzados estrafalarios porque son espacios de la ficción donde el realismo solo es una opción. Así sucede con los musicales, especialmente durante las décadas de los setenta y ochenta, cuando algunos grupos de éxito internacional optaron por una estética pop donde el calzado más inverosímil se hacía realidad. El grupo Boney M, con su peculiar cantante Bobby Farrell a la cabeza, podría ser un ejemplo de hasta qué punto la caracterización como personaje empezaba por los pies. Al margen

de las locuras cometidas por David Bowie, Slade o Kiss en materia de calzado, sus colegas suecos de ABBA no les andaban a la zaga, especialmente por algunas memorables plataformas lucidas por los integrantes masculinos. Su contemplación al cabo de los años todavía produce el asombro de lo insólito. Tal vez porque, por lógica, aquellas botas y plataformas no estaban hechas para caminar, a diferencia de las recordadas por Nancy Sinatra en *These Boots Are Made for Walkin* (1966). Al margen de que el padre de la cantante era poco sufrido con las críticas, nadie discutió la afirmación convertida en estribillo porque los argumentos de la joven contaban con una melodía pegadiza capaz de desarmar a cualquier retórico. Y, puestos a caminar sin perder el natural gracejo, hasta el mismísimo agente funerario Herman Munster, de *The Munsters* (1964-1966), era capaz de darse una carrerita con sus plataformas cuando en la meta le esperaba su adorada esposa Lily, interpretada por una Yvonne de Carlo que justificaba la posibilidad de caerse de bruces desde semejante altura. Tampoco Boris Karloff tuvo problemas al respeto cuando iba en busca de una pareja de pelos alocados y electrizados. Su terrorífico personaje arrastraba un calzado de segunda mano, como todo él, pero nunca sucumbió ante las posibles dudas.

Los caminos de la disidencia son infinitos y el calzado no podía ser una excepción; o su ausencia, como en el caso de la inglesa Sandie Shaw, que alcanzó la popularidad al ganar el Festival de Eurovisión con *Puppet on a string* (1967). La particularidad de su presencia es que cantaba descalza, gracias a disponer de unos pies armónicos y acordes con los menesteres de las marionetas en la cuerda. El contestatario espíritu del 68 estaba presente en este detalle de la encantadora solista, cuyo rostro simpático y hermoso invitaba a una sonrisa bien distinta de la impresión causada por Rita Hayworth, una diosa a la que resultaba imposible ver a esa altura del calzado porque su manera de pronunciar *Putt the blame on Mame* en *Gilda* (1946) absorbía toda la atención de los espectadores. El resto de su figura se daba como perfecto sin necesidad de comprobación en ese mismo momento. Las míticas piernas de la actriz y bailarina Cyd Charisse ofrecían más posibilidades de observar el calzado. Sus tacones verdes en *Singin' in the Rain* (1952), de Stanley Donen, no solo desconcertaron a Gene Kelly, sino que nos recordaron la maestría de



unas mujeres capaces de alcanzar la perfección en el baile sin prescindir de un calzado seductor. Mientras tanto, Charlton Heston y Kirk Douglas lucían sandalias o chancletas al interpretar a Judá Ben-Hur o Espartaco... Las comparaciones entre galanes y damas del celuloide parecen imposibles en esta materia.

Así sucede también en el cine pornográfico ajustado a las rígidas normas de la industria del ramo en USA. A los actores de este género, para evitar lo patético o penoso de la imagen, se les exige quitarse los calcetines cuando realizan sus esforzados ejercicios gimnásticos. El rasgo indica un mínimo de profesionalidad en el desempeño del oficio. Sin embargo, las actrices acaban siempre como Dios las trajo al mundo, pero con tacones de vértigo, incluso si yacen en la cama para recibir los embates del amante. Los gastos en sábanas rotas deben estar incluidos en los costes de producción. El objetivo de estos rodajes no es practicar el sexo, sino crear un espectáculo a partir del mismo y el calzado femenino parece imprescindible a tales efectos. El criterio de una industria tan potente suele dejar escaso margen para la controversia en una materia de gustos.

La literatura erótica no puede competir con estos documentales ginecológicos donde las pacientes llevan un sugerente calzado. Lo explícito de estas imágenes debe ser sustituido por algo más sutil y ahí entra el mundo del fetichismo, cuyo catálogo incluye zapatos pequeños, tacones de afilada aguja y otros objetos cuyo portador suele ser una mujer. El fetichista casi siempre es un caballero y así encontramos el testimonio de Luis G. Berlanga, que alardeó de su colección de calzado femenino y de las sugerencias eróticas del mismo. No recuerdo un caso similar protagonizado por una mujer. Tal vez porque, salvadas las excepciones, ellas son más dadas al sentido común y se verían un tanto absurdas adorando un zapato de caballero. La imagen, solo imaginada, resultaría chocante.

Las botas siempre han dado mucho juego en la ficción. El célebre gato de Charles Perrault las llevaba sin descansar para singularizarse como un tipo poco ejemplar, a pesar de aparecer en un cuento tradicional ahora destinado a los niños. Algún día habrá que prescindir de las versiones políticamente

correctas del relato, recuperar lo fijado en el siglo XVII por el citado autor y ajustarle las cuentas a este minino trajinante que parece el jefe de prensa del Marqués de Carabás. A la Cenicienta del mismo Charles Perrault ya se las han ajustado las feministas y con razón. Su precioso zapato con destellos en la producción de Walt Disney estrenada en 1950, lejos de ser el pasaporte a la mejor de las fortunas, ahora está tan desprestigiado como la carroza del Príncipe. Las jóvenes ya no lo dejan abandonado cuando se apresuran a regresar antes de la hora convenida. Tampoco esperan que lo recoja un agraciado joven de ojos azules y cabellos dorados. No obstante, algunas novias todavía ven con arrobo *Pretty Woman* (1990), de Garry Marshall, en cuyo célebre póster Julia Roberts lucía unas espectaculares botas que no requerían de mayor explicación para indicar su profesión. Negras, brillantes, largas, con tacón de aguja... hasta el mismísimo Richard Gere tenía que sucumbir como cualquier espectador enamorado de «la novia de América».

Errol Flynn también supo de amores y placeres, de todo tipo, pero sus botas tuvieron otro significado menos gratificante en *They Died with Their Boots On* (1941), de Raoul Walsh. El atrabiliario general Custer aparece como protagonista del film que se reponía en la televisión de los sesenta y setenta con sorprendente frecuencia. Hasta que los sioux y los cheyennes -con la colaboración de algunos arapahoes- le mandaron a mejor vida en Little Big Horn, el personaje interpretado por el citado galán era un macarra de la época. No obstante, el título de la película se ha lexicalizado. La afirmación relacionada con el 7º de Caballería ha quedado convertida en sinónimo de la valentía hasta el último momento. Los soldados no se quitaron las botas porque murieron en acto de servicio, aunque luego se ha sabido que en aquella masacre hubo desertores, locos y temerarios, todos encabezados por quien debió llevar las botas para mejores empeños del heroísmo.

El calzado no era un artículo frecuente en los dibujos animados de los años sesenta, cuando por primera vez se convirtieron en la referencia de toda una generación de niños. Ya Bugs Bunny o el Pato Lucas habían prescindido de los zapatos por improcedentes en sus casos, pero recordemos que los personajes de Hannah & Barbera lucían corbatas de pajarita cuando iban desnudos. La lógica apenas debe ser aplicada en este campo. Don Gato, por

ejemplo, habría llevado muy gustoso unos botines si sus creadores le hubieran dado la oportunidad. Los Picapiedra, tan avanzados en otros artilugios de una curiosa «modernidad», nunca se calzaron y hasta desarrollaron unos pies descomunales. Algunos diseños de los dibujantes son un misterio. Mucho más adelante, Oliver y Benji dispusieron de unas reglamentarias botas de fútbol para darle al balón, y con más fuerza que la desplegada por el demoledor Mazinger Z cuando utilizaba la propulsión a chorro de sus botas. Nadie reparó en los modelos que lucía Heidi, aunque eran menos abrigados que los del «abuelito».

El calzado se podría haber normalizado en los dibujos animados, pero en su versión deportiva lo hizo en las comedias protagonizadas por adolescentes desde la década de los ochenta. La obsesión por las zapatillas de marca ha dado bastante juego en las pantallas, pero recuerdo un ejemplo similar al de Cenicienta en *Una pandilla de altura* (2002), de John Schultz, cuando el protagonista encuentra unas viejas zapatillas con la marca MJ. Pronto descubrimos que las siglas corresponden a Michael Jordan y, claro está, su posesión convierte al huérfano en el rey del mate. En cualquier caso, por muy viejas que hubieran sido, las MJ serían cómodas en comparación con las de los fondistas playeros de *Chariots of Fire* (1981), de Hugh Hudson, o las del mismísimo Jesse Owens, según vimos en *El héroe de Berlín* (2016), de Stephen Hopkins, cuando con unas zapatillas artesanales el atleta «de color» triunfó ante un Hitler que tuvo mejores días.

Desde Rosalía de Castro hasta Hans Christian Andersen, en los títulos de los clásicos de la literatura encontramos referencias al calzado. Incluso me consta que el maestro Azorín también dedicó algún artículo al tema, aunque no quepa la sorpresa porque tantos años de colaboraciones en la prensa dieron para lo más heterogéneo. La lectura de *Las zapatillas rojas* (1845), de Andersen, es una experiencia poco recomendable para las almas sensibles. La imagen de la protagonista, con las piernas cortadas por un verdugo a causa de su empeño en llevar unas zapatillas rojas, nos remite a la brutalidad de muchos cuentos tradicionales. Edgar Allan Poe no habría sido más terrorífico en el castigo al pecado de optar por el color rojo a la hora de calzarse. La tentación solo se la podía permitir el Papa, que goza de bula para lucir mocasines rojos

en las grandes ocasiones. Andersen no duda en mandar al Cielo a la joven mutilada del cuento tras haber expiado su atrevimiento, pero los tiempos han cambiado hasta el punto de que la simpática Kelly LeBrock no solo dejó boquiabierto a Gene Wilder en *The Woman in Red* (1984), sino que concitó la admiración de millones de espectadores con su famoso baile, a imitación de una escena de *The Seven Year Itch* (1955) donde Billy Wilder convirtió a Marilyn Monroe en ícono sexual. El blanco de la diosa rubia había pasado a ser treinta años después rojo intenso de pasión, desde el calzado hasta la cabeza, porque los tiempos nos han enseñado a ser tolerantes con lo placentero o atractivo y admitir la pícaro iniciativa de la mujer.

A pesar de los cuentos poco recomendables para la infancia, el calzado goza de escaso predicamento como motivo de interés en el ámbito literario, salvo por su capacidad de caracterizar a los personajes según colectivos profesionales, generacionales o de género. Su presencia suele ser más impactante en el mundo del espectáculo y, además, en las pantallas o los escenarios apenas requiere de descripción u otros recursos. De ahí que los ejemplos recordados sean imágenes de películas, espectáculos musicales, programas de televisión..., sobre todo cuando han buscado prescindir de lo realista para dar rienda suelta a la imaginación. Un género como el western ejemplifica esta tendencia de la ficción. Las botas de montar a caballo, con sus correspondientes espuelas, las botas destinadas a ser colocadas encima de la mesa del salón o en la barandilla de la oficina del sheriff, las botas de punta afilada que indican la presencia de un pistolero... son imágenes imprescindibles para cualquier aficionado a las películas del Oeste. Sin embargo, en las mismas rara vez vemos una zapatería –lo más parecido es una herrería, que da más juego en la ficción– por dos razones: sería un tiempo muerto en el desarrollo de la acción y, conviene recordarlo, tampoco andaban sobrados de estos establecimientos en el Oeste. Al fin y al cabo, la realidad histórica en aquellas regiones constata una pobreza incompatible con semejante despliegue de botas en pleno siglo XIX. Solo la ficción las hizo necesarias para una iconografía del género.

Los zapateros tampoco han concitado la atención de otros géneros cinematográficos. La memoria juega malas pasadas, pero no recuerdo

películas donde los protagonistas ejercieran ese oficio. Ni siquiera obras teatrales más allá de *La zapatera prodigiosa* (1930), de Federico García Lorca, donde el autor recrea un tipo con indudable base folclórica. El zapatero de tantos cuentos o relatos era un artesano y, como tal, se incorporó al conjunto de los oficios tradicionales que tuvieron presencia en lo literario. Una vez convertido en trabajador de una empresa zapatera o comerciante dedicado a la venta de este producto, su imagen es real, pero se desdibuja o relativiza el interés de la misma para la ficción. Un ejemplo lo encontramos en la tristeza y la mediocridad del personaje de Honorio, interpretado por Alfredo Landa en *El pecado impecable* (1987), de Augusto Martínez Torres. La condición de propietario de una zapatería, de las de «toda la vida», predetermina o enmarca su caracterización como un hombre incapaz de mantener relaciones más allá de los dominios de su castradora madre. Si el guionista Manuel Hidalgo piensa en un zapatero para estos menesteres de la timidez extrema, es lógico deducir que otros cineastas no hayan volcado su atención en esta profesión, que ahora todavía ha quedado más desdibujada por los cambios sufridos en la fabricación y la comercialización del calzado.

La ficción es selectiva con respecto a la realidad y deja a oscuras numerosos aspectos de la misma. Contamos desde el siglo XIX con obras dedicadas a la épica de la minería, la industria del textil aparece en destacadas novelas y la preocupación social de muchos autores ha permitido conocer la recreación de oficios o actividades industriales, a menudo marcados por la explotación. A pesar de algunos documentales dedicados a la deslocalización de la industria zapatera, la ficción no parece haberse adentrado en la misma como posible motivo de interés para el espectador. La lamentación solo es relativa, pero en una provincia como Alicante cabe echar de menos novelas u otras creaciones capaces de recordarnos lo que supuso la expansión de esta industria, con sus luces de éxitos empresariales para el progreso y sus sombras de un trabajo realizado a menudo en condiciones de precariedad o ilegalidad. La ficción ha dejado este y otros muchos huecos sin cubrir. En tales casos, solo cabe recurrir a la investigación histórica para testimoniar una realidad compleja y contradictoria. Tal vez esta aportación sea la semilla de

una ficción repleta de zapatos, los que nos aportan la comodidad o la felicidad y aquellos que nos dan de comer por ser fabricantes o comercializadores.